

## 【論文】

# マルロー『ゴヤ論－サチュルヌ』について

## —— スペイン趣味の系譜における位置づけの試み ——

畑 亜弥子

### Tentative de contextualisation de *Saturne, essai de Goya* de Malraux dans la généalogie de l'espagnolisme

Ayako HATA

## 要旨：

Cet article tente de contextualiser *Saturne, essai sur Goya* d'André Malraux dans la généalogie de l'espagnolisme dans la littérature française, notamment après le romantisme au 19<sup>e</sup> siècle. Afin d'examiner les spécificités des images de Malraux sur l'Espagne, nous les comparons avec celles de Paul Nizan et celles de Théophile Gautier. Nous nous penchons sur le thème de la cruauté, un des clichés sur ce pays. Malraux traite de ce cliché pour parler des éléments préférés par Goya, mais en l'emmenant dans les « Saturnales », un monde mythique et fécond. Malraux tente de tirer de l'universel de ce peintre. Le romantisme, donc, que l'on trouve même dans *Saturne*, est d'un autre type que celui du 19<sup>e</sup> siècle. Son exotisme est moins fort. En analysant des propos qui concernent trois pays (Espagne, Italie, France), nous sommes en mesure de confirmer que le nationalisme de Malraux, lui aussi, est moins fort.

キーワード：ゴヤ、スペイン、スペイン趣味、ロマン主義、エキゾチスム

## はじめに

フランスには「スペイン趣味」の系譜があるといわれる。その起源をさかのぼると『ロランの歌』に登場するサラセン人マルシルで、フランス王に対して和平を持ち掛けながら後に裏切る“悪”として登場する。狭義の意味では、とりわけ19世紀以降フランスの芸術家や批評家が自分たちとは違うスペインに惹かれ、実際に当地を訪れ、旅行記あるいはその体験からインスピレーションを得た作品が多く登場した現象をさす<sup>1</sup>。しかしながら、これらスペイン趣味の系譜に連なる作品において、スペインは同様に描かれてきたわけではない。本稿では、アンドレ・マルローのゴヤ論『ゴヤ論－サチュルヌ』(1950)が、フランスのスペイン趣味の系譜においてどのような位置にあるのかを考察したい<sup>2</sup>。

アンドレ・マルローの創作活動には、小説だけではなく多くの芸術論も含まれる。『芸術心理学』(1947-1950)、『沈黙の声』(1951)をはじめとする芸術論では、世界中の造形芸術、あらゆる時代とあらゆる地域の画家や芸術家を考察の対象にしている。しかし単著で取り上げられた芸術家は少なく、ゴヤとピカソのみである。ピカソについての著書は画家の作品全体を論じるというより、マルローの

回想におけるピカソ論という内容なので、本格的な芸術論はゴヤ論だけであるといえるだろう。

戦後、前述の芸術論の刊行と並行して、二冊のゴヤ論『プラド美術館におけるゴヤのデッサン』（1947）と『ゴヤ論—サチュルヌ』（1950）が刊行される。前者より後者の方が発展した内容となっており、マルローのゴヤをめぐる考察の全体像をとらえるためには、後者が参照される場合が多い。したがって本稿でも『ゴヤ論—サチュルヌ』を考察の対象とする<sup>3</sup>。

本論に入る前に、ゴヤと『サチュルヌ』について簡単にふれておこう。スペインの画家フランシスコ・ホセ・デ・ゴヤ（1746-1828）は、カルロス4世の宮廷画家として活躍し、当時は『カルロス4世の家族』や『裸のマハ』などの肖像画家として知られていた。一方今日では『戦争の惨禍』『ロス・カプリチオス』など幻想と狂気がうずまく版画、ゴヤがマドリッド郊外の「聾者の家」に引きこもり描いた「黒い絵」の画家としても知られる。マルローのゴヤ論は、華々しい宮廷画家としての側面だけではなく、人間の暗部を描いた画家であるゴヤにも焦点をあてている。『サチュルヌ』は6章構成で、次のように各章にタイトルがつけられている。「I. 初期作品」「II. カプリチオス（気まぐれ）？」「III. <普遍的言語…>」「IV. 戦禍」「V. <彼らを起こすことなかれ！>」「VI. <昔日にまざる思想…>」

## I. 『サチュルヌ』の射程

さて『サチュルヌ』冒頭で、著者自身がこのゴヤ論の目的を示している。以下をごらんいただきたい。

この試論はかつて私がスキラ社の『ゴヤのデッサン』に書いた序文に、自ら答えようとするものである。『ゴヤのデッサン』はこの試論にも組み込まれている。われわれがとり上げる作品のほとんどすべては、『初期作品』の後、多かれ少なかれ公衆の前から隠された。『カプリチオス』の発売は禁止された。『戦禍』も『不協和』もゴヤの生前に頒布されることはなかった。「聾者の家」の絵画はひとにぎりの人たちにしか知られていなかった。この激烈な予言はほとんど述べられずに終わったのであり、ゴヤはパスカルのように後世に認められた天才としての名高い才能を持っていた。天才と言われるゆえんは、調和の意志と断絶したことのみにあるのではなく、栄誉を付加したことにもある。そして偉大なる宗教的様式に匹敵する様式を見出したことにもある。私がここで分析しようと試みるのはこのような天才である<sup>4</sup>。

本稿の冒頭で触れたように、『サチュルヌ』は1947年にスキラ社から刊行された『ゴヤのデッサン』<sup>5</sup>をもとに、大幅に内容を発展させたものである。実際『サチュルヌ』には『ゴヤのデッサン』のフレーズがちりばめられている。引用の冒頭ではこの思索の変遷について触れられている。

さらにこの引用からは、画家の生前に評価されることなかったゴヤの作品群の価値を論じようとする姿勢がみられる。ゴヤとパスカルを同系列で並べていることからわかるように、マルローが探究するものは国や地域だけではなく、ジャンルをも越え後世にも認められたゴヤの普遍性である。第二章では「ゴヤの芸術とは、悪霊たちの出現を匙かげんし、自らの狂気を飼いならして、そこから一つの言語を作り出したことにある<sup>6</sup>」と述べている。このフレーズは第三章のタイトル「<普遍的言

語…≫」につながっていく。ゴヤは、醜悪なもの、残酷な行為、狂気を作品のテーマにし、このような負の素材を昇華しようとするような芸術の様式を生み出したというのがマルローの見解である。そしてこの様式は全人類に訴えかけるものであるという。普遍性の次元が、偉大な様式を作り出した天才たちにより構成されているという考えは、マルローの芸術論の特徴としてあげられ、それは『サチュルヌ』出版の翌年に刊行された『沈黙の声』において、体系的に展開されていく<sup>7</sup>。

## II. スペインにまつわる紋切型のイメージ

マルローが生きた時代に、スペイン趣味はどのようなものであったか。同時代のフランス人作家がスペインに対して持っていたイメージをみていこう。ポール・ニザンは1936年にこう述べている。

スペイン人の残酷さ、カスティリア地方の残忍さ、アビラの聖テレサや十字架のヨハネの神秘思想、イグナチオ・デ・ロヨラの霊操、エル・グレコやゴヤの情熱に燃えた絵画、無気力、バレスの本、カルメン、向こう見ずな乞食、互いに貞節で激しい恋人たち、ドン・キホーテの風車小屋、闘牛、ダンス、歌、祈り、プロナンシアメントが大きな渦を巻く。扇子、マンティーラ、テロリストの爆弾。最近は、暴力、修道院での火事。このようなあらゆるスクリーンの後ろに、その大地や工場、人間や問題をとおして、発見されなければならないスペインがある<sup>8</sup>。

ポール・ニザンはスペインの紋切型イメージの数々を列挙し、こうしたイメージを乗り越えた現実のスペインの歴史や社会を詳細に考察するための導入としている。

ここで名前が挙げられているモリス・バレスは、『グレコトレードの秘密』(1923)<sup>9</sup>を著し、マルローのスペイン観に少なからず影響を与えたといわれているので注目してみよう。バレスはエル・グレコの芸術作品に、古くから栄えイスラム教、ユダヤ教、キリスト教の三つの宗教が混交した町トレードが、今日にも伝える神秘的で静謐で敬虔な宗教心をみる。例えばバレスは『オルガス伯の埋葬』を前にして、エル・グレコが「低級というほかない地方の情景から、スペインらしい限りなく力強い感情を立ちのぼらせたのである。あの詩情のかけらもない訴訟ざたから、画家の心は高く舞い上がり、つまらない挿話を永遠の高みにまで持ちあげているのだ<sup>10</sup>」と記述する。一方19世紀のロマン主義作家テオフィル・ゴーチエの『スペイン紀行』(1845)では、「スペイン以外ではほとんど知られていない奇妙な常軌を逸した画家であった彼の狂気<sup>11</sup>」というエル・グレコについての記述があり、バレスのグレコ像と異なる。この評価の違いについては、フランスのナショナリズムが指摘されている。つまり「スペインという異国を介して、自分たちの国フランスを確認していくという文化的ひいては国家的アイデンティティの模索のあらわれ<sup>12</sup>」として、神秘的で崇高なスペイン精神を描いたエル・グレコというイメージをナショナリストであるバレスが定着させたのである<sup>13</sup>。

歴史的にスペインのイメージはどのように形成されたのか。ゴーチエ『スペイン紀行』の邦訳者の桑原隆行氏の論考をもとに、スペイン趣味の系譜をまとめてみよう。フランス人が盛んにスペイン旅行へ出かけるようになるのは18世紀であるが、当時「啓蒙」されたフランスから見ると、スペインは後進国で迷信に満ちており、嘲笑や諷刺の対象であった。19世紀になると多くのスペイン旅行記が刊行され情報量が増えていき、「徐々に謹厳さと陽気さ、怠惰と気力、名誉心と快楽欲、ドン・キホー

テとサンチョ・パンサのような矛盾対立項に、舞踊、ギター、ジプシー、葉巻などの地方色<sup>14</sup>」が加わった「スペイン神話」が作り上げられていった。「その後、ナポレオン軍が怠け者で弱虫だと信じていた彼らの予期せぬ抵抗に遭遇した戦争体験を通じて、スペイン人の性格の不可解さが強調され、彼らに対する恐怖と不信感が広まることとなった<sup>15</sup>」。

スペイン趣味の系譜において生まれたスペイン性の紋切型には、正のイメージもあるが負のイメージも多いこともわかる。紙面の都合上、これらすべての要素を検討できないので、「残酷さ」「闘牛」に焦点をあて、ゴーチエ『スペイン紀行』を参照しつつ、『サチュルヌ』に表されたマルローのスペインの特性を考察してみたい。

スペイン人が「残酷」であるという特性に関しては、殉教を描いた絵画についてのゴーチエの描写が想起される。以下は、ブルゴス大聖堂で見たフラ・ディエゴ・デ・レイバの聖女カシルダの殉教を描いている絵について、言及している部分である。彼女は首斬り人に両の乳房を切り落とされる――

肉の切断された胸に残された二つの瘢痕から血がどくどくと溢れ出している。聖女のわきには切断された二個の半球が横たわり、彼女は悲しげな夢みるような顔の大天使が彼女に棕櫚の枝を持ってくるのを、狂おしい程の痙攣を伴う恍惚の表情で見つめている。これらの恐ろしい殉教図はスペインでは非常に数多く、芸術におけるレアリズムと真実の尊重とがその中で極限まで推し進められている。画家はあなたに一滴の血をも忘れずに描写して見せるのだ。切断された筋が収縮したり、生きている肉塊が震え、その濃い緋色が皮膚の青ざめ血の気の失せた白さと対照をなしている様子、首斬り人の新月刃で切断された椎骨、拷問者たちの笞や枝鞭に打たれた後の紫の跡、蒼白なその傷口から水や血を吐き出すばかりと口をあけた傷、すべてが驚くほどに真に迫って描かれているのだ<sup>16</sup>。

残酷な刑を受けた聖女の見る者を驚愕させるこのような絵画を、ゴーチエは丁寧に描写しているが、その眼差しは好奇と侮蔑に染まっているのではない。ゴーチエはスペイン滞在中に泊まった宿の主人や、そこでの食事についても詳細に報告している。また引用中でも触れられているように、これはスペイン芸術のレアリズムを論じるための細やかな描写である。実際ゴーチエはこの殉教画からスペイン芸術の次のような性質を導き出す。「それがいかに胸のむかつくようなものであれ、迫真性に対する欲求というのがスペイン芸術の目立つ一つの特徴である<sup>17</sup>」。

ゴーチエは闘牛で見られる残酷なシーンも書き留めている。「角の一撃で馬の腹は裂け、その結果内臓が飛び散りほとんど地面にまで流れ出していた<sup>18</sup>」。ゴーチエはマドリードで見た闘牛で、牛につかれ馬が死んでいく様子を克明に描写する。残酷という価値判断をする言葉を使わないが、「この馬の死を強調するのは、これこそぼくが闘牛を見物して感じた最も辛い気持ちだからだ<sup>19</sup>」と述べ、闘牛の異質さを伝えようとする。

では次に、マルローがスペイン人の残酷さについてどのように述べているかをみていこう。「ゴヤは、逆転の役割を負った世界、つまり＜サトゥルヌスの祭り＞の世界に属する者たちを版画に登場させた<sup>20</sup>」と、マルローは『サチュルヌ』で述べる。その世界は『鰯の埋葬』（図版1）の絵画の世界に通じる。そして＜サトゥルヌスの祭り＞の世界に属する者たちを次のように羅列している。

驃馬、牡山羊、猿、猫、こうもり、不具者、狂人、首吊り、骸骨おとこ、鳥おとこ、鋸でひきころされる手合い、鞭打ち苦行者、宗教裁判所法廷、悪夢、飛行人間と牡牛、山賊、暴行、拷問、串刺刑、殺戮、死刑執行、捨て子、人身御供、人食人種。胎児、地精、巨人と小人、魔法使い、悪霊、妖怪、パルカ（運命三女神）。そして、娼婦、牢獄、飢餓、難船、火災、ペスト<sup>21</sup>。

このリストのなかに、残虐な行為を行う者とその行為を受ける者が含まれているのがわかる。続いてマルローはこう述べる。

これがスペインだというのか？ゴヤ以外のスペイン人が、このスペインを描ききただろうか？そもそも誰が、このような正確さで、蒼古たる深淵にひそむ盲の怪物に触れ、数千年来われわれの記憶の下に埋没したままのシンボルを蝕知したのだろうか？<sup>22</sup>

このようにマルローもスペイン人のイメージとして、残虐性を提示している。しかしながら、このイメージを＜サトゥルヌスの祭り＞の世界に引き入れるのである。この語の元の意味は古代ローマで12月中旬に行われた農耕祭で、そこでは大祝宴が催されたという。そして、＜サトゥルヌスの祭り＞の世界にも登場する農耕の神「サチュルヌ」（サトゥルヌスを仏語発音表記した場合）が象徴する概念の考察を展開する。「サチュルヌが登場する…それは別の世界であると同時に豊穰たる世界である<sup>23</sup>」。つまりスペインにまつわる負のイメージを、豊穣なイマジネーションの世界であり、人類の想像界にあり神秘的な連続性を内包している神話に結びつけている<sup>24</sup>。

### Ⅲ. ロマン主義的スペイン

ゴーチエ『スペイン紀行』は、一見するとロマン主義的＜スペイン神話＞に導かれた旅の記録である。しかしながらゴーチエは冒頭でこの神話と距離をとっている。

車輪があとなん回りがすれば、ぼくはおそらく自分が抱いてきた幻想の一つを失うことになるだろう。ぼくの夢に現れたスペイン、小叙事詩集、ヴィクトル・ユゴーのバラッド、メリメの小説やアルフレッド・ド・ミュッセの物語などに歌われたスペインが消え去っていくのを見ることになるだろう。境界線を飛び越しながらぼくは、人がよく機知に富むハインリッヒ・ハイネがリストのコンサートで、ユーモアと意地の悪さで一杯のドイツ語訛りでぼくに言ったことを思い出す。「スペインに行ってしまったら、これからどうやってスペインについて話しをするつもりなんだい。」<sup>25</sup>

ここから、ゴーチエが19世紀のスペイン神話を作ったロマン主義的作品に親しんでいたことがわかる。そしてその神話を客観視していることも指摘できよう。それゆえ『スペイン紀行』邦訳者の桑原は、ゴーチエは「進歩や現代文明に対する批判と嫌悪、自然の美に対する賛嘆、異国への憧れと異国逃避、個性の主張と地方色への追及など、ロマン主義のあらゆる要素を自家薬籠中のものとして、いとも巧妙に最大限に利用してみせた<sup>26</sup>」と述べている。このようなスペイン神話との距離は、例えば次の一節にもみられる。セビリヤ大聖堂で娼婦を紹介され、「スペイン自体そのものもはやカトリック的で



ないのだ<sup>27</sup>」と言い切っている。敬虔なカトリック教徒の国という異国のイメージが現地で崩れる瞬間である。

すでに述べたように、マルローはゴヤの画業のうち人間の暗部を描いた作品群を評価する。またくサトゥルヌスの祭り>の世界に属する者たちは、人権を尊重する「近代」に反する者が多いということから、進歩や現代文明に対する批判をも含蓄しているとも解釈できる。さらにマルローはゴヤの傑出した才能に注目しているが、それはパスカルと同様後世にも認められた独自の様式を生み出した天才という強烈な個性を論じていることになる。それゆえ『サチュルヌ』には「個性の主張」「(近)現代文明の批判」というロマン主義的テーマが流れているといえよう。

しかしながら、このことは『サチュルヌ』が19世紀のロマン主義に引きずられていることを意味するのではない。大戦後に、マルローは地球文明<sup>28</sup>というヴィジョンをもち、ユネスコでも活動している。つまりそれは全地球を対象とした普遍性を目指している。フランスの外へ出て、ヨーロッパ各国・北米・中東の文化に目を向け思索を展開しているとはいえ、これら特定の地域にとどまった19世紀ロマン主義とマルローの視野との違いが指摘できる。

#### IV. ゴヤと三つの国家—スペイン・イタリア・フランス

マルローは『サチュルヌ』において、スペインの画家ゴヤをイタリアやフランスとの関係において考察する。20世紀初頭のフランスにおけるエル・グレコの評価が、フランスナショナリズムの高まりと関連していることはすでに確認した。マルローのゴヤへの評価はナショナリズムと関係があるのだろうか。『サチュルヌ』で論じられたこの三つの国家とゴヤとの関係性を読み解きつつ考えてみたい。

『サチュルヌ』では、ゴヤがいかにイタリアの芸術あるいはその影響下から脱却したかを繰り返し述べられる。

しかし彼と同時代の若い画家のように、はじめはイタリア風に描いた。入念、かつ闊達に。彼の初期のエクリチュールが崩し字的であることは、バロックのエクリチュールと無関係ではない。輪郭に対する同じ敵意、アクセントに対する同じ好み。しかし同じアクセントではない<sup>29</sup>。

これはゴヤの初期作品におけるイタリアバロックとの類似点を指摘している。当時の画家を志す者の通過儀礼として、ゴヤも1769年から1771年にかけてイタリアに滞在している。しかしマルローは、ゴヤがローマで観たに違いないマニヤスコからの影響を否定する。マニヤスコは宗教裁判画という、のちにゴヤが選ぶ主題に類似する絵画を描きながら、「装飾の方に向いて<sup>30</sup>」おり、「诗情豊かにしたてたあまり<sup>31</sup>」、ゴヤに受け入れられていないと断言している。

イタリアを前にしたときの、最も偉大なスペインの言語は常に同じである。エル・グレコがミケランジェロは描き方を知らなかったと惜しみ、ヴェラスケスがラファエロについてただ「こんなのは全然好きではない!」と言ったこのローマで、マニヤスコやその流派の異端審問を前にして、「これが真実だったらいいのだが…」と思うゴヤが想像される<sup>32</sup>。

この引用では、ゴヤのみならずスペインを代表する画家たちが、イタリア絵画を前にして、己の芸術を見出したとされている。彼らにとってイタリアは文化的な他者であることが強調されているのである。ゴヤは「真実」に関してイタリア絵画との違いを感じたという見解である<sup>33</sup>。

ゴーチエの『スペイン紀行』には、イタリアとスペインの違いについての記述は少ないが、フランスとスペインとの違いについての記述が多くある。例えば教会で扇を使っている女性たちを見て、「これらすべての身振りに、ほくらフランス人の十字の切り方よりも大変に複雑なスペイン式の十字を切る身振りが混じる<sup>34</sup>」と描写し、グラナダでは「北方の諸文明によって作り出された多くの不自然な欲望は、彼らスペイン人には子供じみた厄介なだけの追求心と見えるのだ<sup>35</sup>」と悟りのような境地にいたる。トレドでは「ヴォルテール風の寺院を見て暮らしているほくら北方のカトリック教徒には、スペインの教会の豪華さ、優美さ、心地よさは想像できない<sup>36</sup>」と感じている。

これに対して『サチュルヌ』では、フランスとスペインの比較がほとんど出てこない。フランスは『5月3日の銃殺』（図版2）を批評するなかで登場している。ナポレオン軍の侵略を告発したこの絵画によりゴヤは「スペインの友愛を肉化しはじめる」が、しかしゴヤは「五月三日」の悲劇に至る前は、スペインの圧制からの解放者としてナポレオンを歓迎した「対仏協力者」であったことも指摘される<sup>37</sup>。ゴヤの政治思想におけるフランスについてしか触れられないのである。

したがって『サチュルヌ』においてゴヤのスペイン性は、フランス人著者マルローの文化的他者であるという度合いが少ない。芸術家と彼が属する国家を結びつけることがナショナリズムであるとするれば、その傾向は見られるが、フランス人著者の鏡としてスペインとは解釈しがたい。

第三章ではゴヤの声はうしなわれたスペインの声そのものである<sup>38</sup>と、ゴヤにスペイン精神の投影を見るが、『サチュルヌ』の終りで『ボルドーの牛乳売り』や『巨人』を描く頃になるとスペインから離れていくと述べられる。

スペインさえもいまや遠のいていく。もし自分がそれを描かなければ、人々の夢のなかでスペインは違う姿であっただろうという自負がゴヤにはあったのだが。[...] スペインにとってのみ、ゴヤのスペイン趣味は、ときに現代風ときに愛国的とうけとられようとも、たんなるエキゾチックと見間違えることはないのだ<sup>39</sup>。

19世紀末のスペインの前衛画家たちは、フランスの絵画市場で評価されやすいよう、闘牛やフラメンコなどのスペイン趣味のモチーフを意識的に用いたとされている<sup>40</sup>。つまり他者の眼への意識が強いのだ。マルローはこの引用で、ゴヤのスペイン趣味にそのような戦略性が少ないことを示唆している。異文化としてのスペインに好奇の眼差しを向けている他者を意識し、それに好まれるように自己演出しているという側面が少ないということである。イタリアからの脱却を試みたゴヤにおいて、文化的他者がいないとはいえない。しかしマルローはゴヤのスペインに、エキゾチックな部分は必要最低限であると述べることで、普遍性の度合いを高めようとしている。

## おわりに

マルロー『ゴヤ論—サチュルヌ』にあらわれるスペインは、「残酷さ」「狂気」などの負の要素を含

むため、一見するとスペインの紋切型のイメージにとどまっているようにみえる。しかしながら、マルローは紋切型を神話と結びつけることで正のイメージを付与し、普遍的な地平からゴヤのスペイン性を考察している。

最後に本稿の議論を振り返ろう。まずポール・ニザンとゴーチエのスペインのイメージとマルローのそれとを比べたが、共通項として指摘できることは、三者とも一般に流布しているスペイン神話を意識し、それにただ引きずられることがないように注意を払っていることである。安易な紋切型というスペイン趣味のエキゾチスムとは距離をとっている。しかしながら三者とも紋切り型のイメージを完全に避けることはできない。ただ「残酷さ」をめぐる比較が示すように、『サチュルヌ』における負のイメージは<サトゥヌスの祭り>という「神話」に結びつけられることで正のイメージをまとう。

またゴーチエ『スペイン紀行』との比較を通して明らかになったことは、ロマン主義的スペイン趣味とマルロー『サチュルヌ』の関係である。ゴーチエは19世紀ロマン主義の作品を参照し、「個性」「近代文明批判」「地方色」などのロマン主義的要素を扱いながら、風俗や芸術について詳細に報告することでエキゾチスムから逃れようとしている。マルローはゴヤについて、天才という「個性」や<サトゥヌスの祭り>という「反近代」を語ることで、ロマン主義的である。しかしマルローの芸術論のヴィジョンは、地球全体を俯瞰する視点に基づいている。したがって、地域が限られていた19世紀のロマン主義とは性質を異なり、このグローバルな観点がスペイン趣味の系譜における『サチュルヌ』の新しさと言えるだろう。

ゴーチエやバレスの書は旅から生まれ、フランス人作家の異国逃避や異国への憧れというロマン主義的テーマが確認できる。一方マルロー『サチュルヌ』は旅行から生まれたものではない。マルローは若い頃からゴヤに関心を持ち、スペイン内戦時にはピカソと議論しながらゴヤについて考察を深め、大戦後にさらにゴヤ論を発展させたと言われている<sup>41</sup>。ロマン主義な衝動が全くないことはないだろうが、それよりも人間性の暗部をテーマにした稀有な探究心をたどってみたいという強い好奇心があったのだろう。それゆえ、マルローはゴーチエやバレスと違い、スペインを前にフランス人である自己像を探究することが少ない。したがってナショナリズムの度合いも少ないのである。マルローがゴヤを通して考察したことを、『サチュルヌ』の改訂版『運命、芸術、ゴヤ』の序文ではさらに明確に述べられている。「私にとって、一連の芸術作品をとおして西洋の精神的冒険のうち最も絶望的なもののひとつをとらえることが大切であった。<sup>42</sup>」

## 注

- 1 以下の論考を参照されたい。桑原隆行「夢の旅—ゴーチエの『スペイン紀行』について」、テオフィル・ゴーチエ『スペイン紀行』、桑原隆行訳、《叢書・ユニベルシタス885》、法政大学出版局、pp.411-446。（初出は、桑原隆行、「夢の旅—ゴーチエの『スペイン旅行記』について」、『福岡大学人文論叢』、第13巻、第3号、1981、pp.673-703.）「古くは『ロランの歌』*Chanson de Roland*、十七世紀の『ル・シッド』*Le Cid* からジル・プラス*Gil Blas*やフィガロ*Figaro*のような登場人物、そして『エルナニ』*Hernani*、『カルメン』*Carmen*、『縞子の靴』*Le Soulier de satin*などの作品、またシャトーブリアン*Chateaubriand*、バレス*Barrès*、ラルボー*Larbaud*、マルロー*Malraux*といった作家たちに見られるように、フランス文学の中でスペインと



いうのは一つの絶えることのない大きな文学テーマを形成している。」(Ibid., p.418)

- 2 マルローとスペインについての先行研究としては、ソーンベリーの著作 (THORN-BERRY, R.S., *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977.) と論文 (THORN-BERRY, R.S., «L'image de l'Espagne dans L'Espoir d'André Malraux», in *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, dirigé par Mercè Boixareu et Robin Lefere, Paris, Honoré Champion, 2003, pp.765-777.) とがあげられる。しかしこれらはスペイン内戦期の作家の行動や小説『希望』の分析が中心であり、マルローとスペイン趣味との関係の考察はあまり行われていない。
- 3 MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya*, coll. «la Galerie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1950. 『ゴヤ論—サチュルヌ』には改訂版が1975年と1978年に、*Saturne. Le Destin, l'Art et Goya* 『サチュルヌ 運命、芸術、ゴヤ』というタイトルで出版され、2004年に刊行されたプレイヤッド版全集も1978年の版に基づいて編集されている。(MALRAUX André, *Saturne. Le destin, l'art et Goya*, in *Œuvres complètes IV, Écrits sur l'art I*, Paris, Gallimard, 2004, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», pp.17-179.) しかし本稿では、戦後間もない時期のマルローの思索の歩みをたどることを目的とするので1950年版の分析を試みる。
- 4 Ibid., p.9. 邦訳は以下を参考にしたが、コンテクストあるいはその他の理由で改変したところもある。アンドレ・マルロー『ゴヤ論—サチュルヌ—』, 竹本忠雄訳, 1972年, 新潮社。
- 5 MALRAUX André, *Dessins de Goya au musée du Prado*, Genève, Albert Skira, 1947.
- 6 MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya*, op.cit., p.49.
- 7 Voir MALRAUX André, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. «la Galerie de la Pléiade», 1951. 例えば以下のような記述がある。「こうした様式の意義はわれわれに、どのようにして天才的芸術家—ゴッシーニやセザンヌのように孤独を、ヴァン・ゴッホのように聖職者のごとく、若きティントレットのようにリアルト橋の物売り籠を迫及する—が世界の意味の改革者となるかを示す。哲学者が世界を自らの概念に還元し、物理学者が世界をその法則に還元するように、芸術家は自らが選ぶフォルム、あるいは作り出すフォルムに世界を還元しながら世界の意味を勝ちとるのである。」(Ibid., p.332.)
- 8 P. Nizan, «Secrets de l'Espagne I : Images de Madrid», *La Correspondance internationale*, 13 juin 1936, p.721. Repris dans Jean-Jacques Brochier, *Paul Nizan, intellectuel communiste*, t.II, Paris, François Maspero, 1979, p.40.
- 9 BARRÈS Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*, coll. «le regard littéraire», Éditions Complexe, 1999. 邦訳は以下を参照した。モーリス・バレス『グレコトレドの秘密』, 吉川一義訳, 筑摩書房, 1996年。
- 10 Ibid., p.31.
- 11 GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, Garnier-Flammarion, 1981, p.217.
- 12 孝岡陸子, 「「エル・グレコ神話」の一断片—パブロ・ピカソの作品を中心に—」, 『美術史論集』, 第6号, 神戸大学美術史研究会, 2006年, p.76.
- 13 マルローはエル・グレコを評価しており、『沈黙の声』において、芸術家がいかにして模倣から独自の様式を生み出す過程を論じる際にエル・グレコの作品を取り上げている。マルローのエル・グレコ像についてはまた稿を改めたい。
- 14 桑原隆行, 「夢の旅—ゴーチエの『スペイン紀行』について」, op.cit., p.418. この論考は以下を参照している。BERCIER Claude, *Introduction du Voyage en Espagne*, in *Voyage en Espagne* de GAUTIER Théophile, op.cit., Garnier-Flammarion, 1981, pp.15-54.
- 15 Idem.
- 16 GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne*, op.cit., p.105-106.
- 17 Ibid., p.106.

- 18 *Ibid.*, p.134.
- 19 *Ibid.*, p.136.
- 20 MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya, op.cit.*, p.133.
- 21 *Idem.*
- 22 *Idem.*
- 23 *Ibid.*, p.137.
- 24 ここでゴーチエのゴヤ観についてもふれておこう。エル・グレコの場合と違い、ゴーチエはゴヤを高く評価している。「彼の風刺画はまもなく歴史的記念物になることだろう。」(GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.174.)
- 25 *Ibid.*, p.75.
- 26 桑原隆行「夢の旅－ゴーチエの『スペイン紀行』について」, *op.cit.*, p.419-426.
- 27 GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.293.
- 28 マルローは1960年2月22日の東京日仏開館式における演説で、地球文明について語る。「文明の複数性ということを知ると同時に、われわれは史上空前の《地球文明》の誕生を目のあたりにしております。われわれの求めるところが何であれ、今や人類が己れ自身を意識し、ここに初めて共通の冒険にのり出そうとしていることを知っています。政治の如何にかかわらず、憎しみの、そして恐らくは愛もその如何にかかわらず、《地球》と呼ばれる何ものかがまさしく生まれようとしています。そして人々は互いに異なった道を通じて互いに近づきつつあるのです。」この引用を含めた演説の原語テキストと翻訳は以下を参照した。堀田郷弘「東京日仏会館開館式におけるマルロー氏の演説（1960年2月22日）と東京羽田空港におけるインタビュー（2月29日）」、『城西人文研究』、第5号、城西大学経済学部経済学会、1978年、pp.131-159.
- 29 MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya, op.cit.*, p.13-14.
- 30 *Ibid.*, p.14.
- 31 *Idem.*
- 32 *Idem.*
- 33 論が進むとゴヤを論じつつ、芸術史の俯瞰的視点からイタリアとスペインの相違がはっきりと区別される。「数世紀来、イタリアが人間を人間自身に諧和せしめる傾向にあったとすれば、スペインはこれを違和せしめる傾向にあった。」(*Ibid.*, p.78)
- 34 GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne, op.cit.*, p.145.
- 35 *Ibid.*, p.285.
- 36 *Ibid.*, p.202.
- 37 MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya, op.cit.*, p.57.
- 38 *Ibid.*, p.90.
- 39 *Ibid.*, p.172.
- 40 孝岡睦子, 「「エル・グレコ神話」の一断片－パブロ・ピカソの作品を中心に－」, *op.cit.*, p.76.
- 41 SAINT-CHERON François de, «Notice de Saturne. Le destin, l'art et Goya», *Œuvres complètes IV, Écrits sur l'art I, op.cit.*, p.1265-1266.
- 42 MALRAUX André, *Saturne. Le destin, l'art et Goya, op.cit.*, p.19.



(図版1) ゴヤ『鯷の埋葬』(部分) Goya. *L'enterrement de la sardine*. (partie)  
出典: MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya*, coll. «la Galerie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1950, p.131.



(図版2) ゴヤ『5月3日の銃殺』 Goya. *Les Fusillades du 3 mai*.  
出典: MALRAUX André, *Saturne, essai sur Goya*, coll. «la Galerie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1950, p.116.